

ELEMENTOS DO GÓTICO EM *O CRIME DO PADRE AMARO*, DE EÇA DE QUEIRÓS¹

Xênia Amaral Matos (UFSM)²

Resumo: Apesar da influência do realismo, as narrativas de Eça de Queirós também possuem nuances do gótico e do fantástico. Alguns estudos revisionistas têm destacado o papel dessas para a composição dos contos e das novelas especialmente. Entretanto, mesmo os romances da fase realista como *O crime do Padre Amaro* (1875), apresentam elementos que se relacionam ou aludem ao gótico, principalmente os que tangem à figuração de personagens e à construção de cenários. Nesse sentido, o presente trabalho analisa as nuances do gótico em *O crime do Padre Amaro*, em especial na figuração de Amaro e na composição do cenário do Casarão da Ricoça.

Palavras-chave: Eça de Queirós; romance; gótico

Apesar de serem reconhecidas pela influência do realismo, as narrativas de Eça de Queirós apresentam nuances do gótico, do fantástico, do trágico e do grotesco. No que tange ao gótico, Maria Leonor Machado de Sousa, em *O “horror” na literatura portuguesa* (1979), revela que Eça de Queirós, bem como a geração de 70, fizeram proveito desse estilo em maior ou em menor grau. Para a pesquisadora, Eça de Queirós foi “tipicamente gótico nos contos *O defunto*, *A aia*, *O tesouro* e *Engelberto*” (SOUSA, 1979, p. 67), por apresentar “ingredientes fundamentais do romance do século XVIII” (idem), como o ambiente medieval, o sobrenatural, os assassinatos e as traições. Já nos romances de Eça, Sousa reconhece *um interesse* sobre a ficção gótica (cf. idem), como n’*A ilustre Casa de Ramires*, que realiza um tipo de paródia desse romance.

Em *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós* (2002), de Maria do Carmo Castelo Branco de Sequeira, é destacado o papel do fantástico para a composição de algumas narrativas ecianias, especialmente os contos e as novelas. Apesar de centrar-se no estudo do fantástico, a pesquisadora concede uma subunidade de seu estudo à análise do gótico em Eça, porém não se aprofunda no tema, pois a definição de gótico utilizada se mostra restrita. Tal definição está pautada principalmente sobre nas características dos escritos ingleses do século XVIII, narrativas ambientadas na Idade Média, com atmosferas sombrias e horripilantes (cf. SEQUEIRA, 2002, p. 243). Assim, sua análise limita-se aos textos de Eça em que o gótico aproxima-se dessa concepção de

¹ “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

² Doutoranda do PPG-Letras UFSM, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Raquel T. Oliveira. Bolsista CAPES/DS. Contato: xenia.am.matos@gmail.com

forma mais visível, como os contos e as novelas do autor, em especial as produzidas ao longo de sua primeira fase.

Entretanto, observa-se que o interesse pelo gótico não está limitado aos escritos da primeira fase de Eça de Queirós. Nesse sentido, o presente estudo³ pretende demonstrar que tal interesse deixa sinais por toda a produção queirosiana, inclusive nos romances da fase *realista-naturalista* (cf. RIBEIRO, 1994, p. 17). Em *O crime do Padre Amaro* (1875), exemplo analisado aqui, centrado na transgressora relação amorosa do padre Amaro com a beata Amélia, é possível mapear traços que se relacionam ou aludem ao gótico, principalmente, ligados à composição de enredo, à figuração de personagens e à construção de cenário.

O gótico, além de estar conectado à tensão narrativa, auxilia a comunicar interditos sociais e transgressões morais, uma vez que é um tipo de ficção que representa em suas histórias os traumas humanos (cf. BRUHM, 2002). Dessa forma, os conteúdos obscuros de difícil compreensão e aceitação pelo indivíduo e/ou para a sociedade ganham destaque no gótico. Nesse sentido, apesar de, num primeiro momento, poder ser considerado o extremo oposto do modo realista de fazer narrativa, o gótico não deixa de ser uma maneira de tangenciar a “tirania da realidade” e mesmo de projetar aspectos semânticos que uma linguagem mais objetiva e lógica anularia ou simplificaria.

Mais especificamente, entende-se como gótico um tipo de ficção expoente do medo, do obscuro e do macabro. Fred Botting (1996) caracteriza-o como a *escrita do excesso e da transgressão*. De acordo com Botting, o excesso está relacionado ao fato de a escrita gótica extrapolar a razão através de seus efeitos emocionais e imaginários; já a representação da transgressão ocorre à medida que a ficção gótica tende a ultrapassar os limites de realidade plausível ao comunicar histórias voltadas para o sobrenatural.

Por sua vez, Júlio França caracteriza-o como uma escrita “estetizada e convencionalista” (FRANÇA, 2017, p. 24). Segundo o estudioso, o gótico baseia a composição de suas narrativas através da repetição de elementos convencionais, entre os quais estão:

- a) Os *loci horribiles*, os quais configuram *espaços narrativos opressivos* (FRANÇA, 2017, p. 24). Para o pesquisador, são espaços sombriamente

³ Destaca-se que essa proposta de análise está vinculada ao projeto de tese chamado *A literatura portuguesa sombria: o gótico na obra de Eça de Queirós*, o qual é desenvolvido pela autora.

descritos e capazes de afetar a personagem, despertando-lhe expressões diversas, como desconforto, estranhamento e medo. Ainda, podem determinar o caráter e as ações das personagens que o habitam;

- b) A presença fantasmagórica do passado no presente, demarcando uma temporalidade em que o pretérito ainda afeta as vivências atuais (cf. FRANÇA, 2017, p. 25);
- c) A personagem monstruosa: o *plot* gótico é, na visão do pesquisador, marcado pela presença de diferentes monstros, vilões, anti-heróis e monstruosidades. A presença de tal figura estabelece os limites entre o humano e o inumano, retomando uma questão da alteridade na ficção gótica (cf. FRANÇA, 2017, p. 25). Já para Julio Jeha, o monstro é uma metáfora do mal e quando assim se classifica uma personagem se traz “à mente do interlocutor uma ideia de excesso e transgressão que caracteriza o comportamento moral daquela personagem” (JEHA, 2007, p. 19).

Nesse sentido, observa-se que a ficção gótica possui um espaço discursivo característico, o qual é consultado e incorporado pela tradição literária. Tal incorporação se dá mediante a reformulação dos elementos convencionais do gótico, processos retóricos chamados de *topoi*⁴. O conceito tem origem nos gêneros retóricos antigos, especialmente os advindos da cultura greco-latina e foi compreendido por E. R. Curtius, como responsável por uma espécie de *permuta constante* (CURTIUS, 1979, p. 85) entre os discursos pré-estabelecidos em uma tradição a novos contextos. Consequentemente, funciona como uma ideia generalizada e repetida; um *commonplace*, entre eles (CURTIUS, 1979, p. 72). Além disso, nesse processo de apropriação de um argumento primeiro pelo discurso segundo, pode ocorrer pequenas alterações e/ou variações.

Já Umberto Eco (1987) relaciona a ideia de *topos* a um *módulo imaginativo* que “substitui exatamente um ato compositivo da imaginação que, pescando no repertório do *já feito*, se exime de inventar aquela figura ou aquela situação que a intensidade daquela experiência postulava” (ECO, 1987, p. 232, grifos do autor). Nesse sentido, ao longo do presente trabalho será levado em conta especialmente o modo como o romance

⁴ No Brasil, a perspectiva de analisar as nuances do gótico através de *topoi* já têm sido utilizada em outras pesquisas. Por exemplo, a dissertação de mestrado de Marina Faria Sena, *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista* (2017), utiliza da visão sobre os *topoi* góticos para analisar como as algumas narrativas do naturalismo brasileiro retomam elementos da ficção gótica.

eciano recorre aos *topoi* góticos da personagem monstruosa e dos *loci horribiles* para figurar respectivamente a personagem Amaro e para compor determinados cenários.

O *locus horribiles* pode ser observado principalmente na configuração do Casarão da Ricoça, lugar escolhido por Amaro para abrigar Amélia durante a gravidez, uma vez que o espaço dialoga com a imagética da casa assombrada. O casarão é apresentado ao leitor especialmente através da perspectiva de Amélia filtrada pela voz do narrador: “[aquele] sinistro casarão da Ricoça! A única vez que lá fora ao fim da tarde, ficara estarecida de medo! Tudo tão escuro, de um eco tão côncavo... Tinha a certeza de que lá ia morrer” (QUEIROS, 2012, p. 358). No excerto, a casa sinistra e escura afeta os sentidos de Amélia, causando-lhe pavor e pressentimentos negativos, o que acaba também por projetar no leitor uma expectativa trágica em relação ao progresso dos acontecimentos.

O medo que o Casarão da Ricoça desperta em Amélia avança para um estado de paranoia, como visto no excerto:

Antes de se deitarem, iam trancar todas as portas, num medo constante de ladrões; [...] Ouvia ruídos inexplicáveis: era o soalho do corredor que estalava, sob passadas multiplicadas[...]. Uma vez acordara de repente, a uma voz que dizia, gemendo, por trás da alta barra da cama: - Amélia, prepara-te, o teu fim chegou! [...] Mas na noite seguinte a voz sepulcral voltou quando ela ia adormecer: Amélia, lembra-te dos teus pecados! Prepara-te, Amélia! Deu um grito, desmaiou (QUEIRÓS, 2012, p. 370).

De acordo com o *Dicionário de psicanálise* (1998), a paranoia é um tipo de delírio que se relaciona com a interpretação dos fatos e que pode incluir ideias persecutórias. Na visão de Punter (2012) a paranoia é um elemento comum ao estranho freudiano e ao gótico. A partir das considerações do autor, subentende-se que a paranoia surge com uma percepção distorcida do meio: por exemplo, vislumbrar uma árvore e crer que os galhos balançam como braços em um movimento calculado – o que gera apreensão/medo (cf. PUNTER, 2002, p. 263). O autor também destaca a presença de alucinações na paranoia, tais como, acreditar que um objeto emite uma mensagem que só uma pessoa em questão pode ouvir, nomeadas de *thought-broadcasting* (cf. idem).

No excerto, são os rangidos da casa somados à percepção negativa do espaço que geram em Amélia uma sensação fantasmagórica e paranoica. Além disso, as

alucinações auditivas que a personagem tem podem ser associadas à culpa sentida por seu romance com Amaro, já que as vozes a torturam lembrando-lhe seus *pecados*.

Por sua vez, a figuração de Amaro retoma o monstruoso à medida que a personagem expressa um comportamento transgressivo e excessivo, que engloba a sexualidade exacerbada e a violência. A transgressividade do padre é melhor apresentada ao leitor através de seu relacionamento com Amélia. Em suas investidas, o padre tende a encurralar a personagem feminina, como visto na cena da primeira relação sexual deles, a qual é narrada utilizando elementos que remetem ao sombrio:

- É que agora cai a cântaros, disse Amaro. Realmente parece-me que o melhor é entrar no pátio de minha casa e esperar um bocado... - Não, não! acudiu Amélia. - Tolices! exclamou ele impaciente. [...] E ali ficaram, calados, no pátio escuro, olhando as cordas de água[...]. Amélia estava toda atarantada. A negrura do pátio e o silêncio assustavam-na; [...] Amaro então começou a bater com os pés no chão, a esfregar as mãos, arrepiado. [...] Realmente era melhor esperar em cima na sala de jantar... -Não, não! Disse ela. - Por que não? Que pensas tu? É uma pieguice. [...] Ela não respondia, respirando muito forte [...]. E foi enfim seguindo pela escada, como tonta, com as orelhas a arder, tropeçando a cada degrau na roda do vestido. -Entra para aí, é o quarto, disse-lhe ao ouvido. [...] Ele voltou ao quarto com a luz. Amélia lá estava, imóvel, toda pálida. O pároco fechou a porta -e foi para ela, calado, com os dentes cerrados, soprando como um touro (QUEIRÓS, 2012, p.281-2).

A escuridão, o silêncio e a chuva torrencial mencionados suscitam uma tensão em torno da ação, bem como colaboram para a construção de um efeito narrativo que lembra as atmosferas góticas. Em diversos momentos, Amaro chama a jovem de “piegas” ou de “tola” por não querer acompanhá-lo ao quarto, mostra-se invasivo ao tocá-la e autoritário em suas afirmações imperativas. Com tais atitudes controla a situação em favor do seu desejo, levando Amélia ao cômodo. Por sua vez, as negativas de Amélia comunicam hesitação. Portanto, ao controlar a situação pressionando a personagem feminina e causando-lhe receio, o comportamento de Amaro reproduz uma dominação sobre Amélia.

De acordo com Punter e Byron (2004), as narrativas góticas tradicionais, principalmente as de escrita masculina, tendem a representar os homens como protagonistas de uma transgressão, enquanto as personagens femininas são representadas como objetos dessa. Nesse contexto, os autores argumentam que o corpo

feminino, como um constructo, torna-se alvo de invasões, especialmente da ordem da violência sexual, narrada a fim a expor os detalhes mais lascivos (cf. PUNTER; BYRON, 2004, p. 278). Assim, a partir dessas considerações, percebe-se que as narrativas góticas, especialmente as de autoria masculina, também representam um tipo de dominação e de perseguição sexual praticada pelo masculino.

Na cena, observa-se que Amaro estabelece com Amélia uma relação na qual ele sujeita a mulher aos seus desejos violentos. A brutalidade e violência do sacerdote ficam evidenciadas quando o narrador compara o comportamento dele aos de um touro, animal reprodutor e, por vezes, agressivo. Ainda, antes da comparação ser explicitada na voz do narrador, Amaro já esfregava as mãos uma contra a outra e os pés no chão semelhante a um touro antes do ataque, o que enfatiza o seu comportamento animalesco e raivoso. Dessa forma, tal comparação com o animal complementa a ideia da perseguição sexual bem como expõe a impulsividade e a irracionalidade de Amaro.

A figuração de Amaro também gira em torno de outra imagem mais sutil: a do vampiro. Nas cenas em que o padre beija Amélia, observa-se que o narrador destaca como a personagem feminina desfalece:

Amaro então chegou-se por detrás dela, cruzou-lhe os braços sobre o seio, apertou-a toda - e estendendo os lábios por sobre os dela, deu-lhe um beijo mudo, muito longo... Os olhos de Amélia cerravam-se, a cabeça inclinava-se-lhe para trás, pesada de desejo. Os beijos do padre não se desprendiam, ávidos, sorvendo-lhe a alma. [...] desfaleceu sobre o ombro do padre, descorada (QUEIRÓS, 2012, p. 315).

Na passagem, o beijo de Amaro é representado como uma ação que absorve as forças da beata, o que lhe associa a um tipo de predador. A imagem é reforçada à medida que Amélia *desfalece* tão logo que o padre a solta. Ao drenar as forças de Amélia, a ação praticada por Amaro alude ao vampírico, o que é realçado pelo uso do verbo “sorver”.

A decadência e o enfraquecimento gradativo de Amélia ao longo de seu relacionamento com Amaro também sugere a predação vampírica sofrida. No início do romance, o narrador refere-se à personagem feminina como “bonita, forte e muito desejada” (QUEIRÓS, 2012, p. 21). Após o envolvimento com o padre, o narrador, entre outras constatações, afirma: “caiu numa melancolia histérica que a envelhecia”

(ibidem, p. 372). Desse modo, a convivência com Amaro drena a vitalidade de Amélia, o que culmina na sua decadência física e morte. Por fim, o desejo pelo sangue também é aludido: “achava-a mais bonita, com umas redondezas em todo o corpo que ardia por abraçar, com uns lábios vermelhos [...] que ele queria morder até ao sangue” (QUEIRÓS, 2012, p. 388).

Dessa forma, observa-se que a figuração de Amaro recorre ao *topos* da personagem monstruosa por conta do seu comportamento transgressivo. Ainda, a sua monstruosidade é acentuada através de uma imagética negativa que o associa ao animalesco e ao vampírico. Essa questão revela-se, assim, decisiva para o desfecho da narrativa: a morte de Amélia e do filho que ela tem com Amro. Tal figuração também é crucial para o desenvolvimento da crítica contida no romance, pois ao penalizar somente um dos lados (Amélia) – e deixar o outro ileso (Amaro), a obra problematiza a organização social do contexto português daquele período. Assim, fica demonstrado que somente o menos favorecido arca com as consequências das transgressões executadas pelo mais forte, o qual é resguardado socialmente por seu cargo e gênero. Por fim, é possível perceber que a utilização dos *topoi* góticos em *O crime do Padre Amaro* está para além das questões puramente estéticas, uma vez que tais elementos auxiliam na configuração da pretendida crítica realista.

Referências

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996.

BRUHM, Stven. The Contemporary Gothic: why we need it? In: HOGLE, Jerrold (Ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 259- 276.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

ECO. Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: A literatura do medo no Brasil*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, p. 19-35.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007, p. 9-31.

PARANOIA. In: ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 572-4.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2004.

PUNTER, DAVID. Shape and Shadow: On Poetry and the Uncanny. In: _____. *A new companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2012, p. 252-264.

QUEIRÓS, Eça. *O crime do Padre Amaro*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

RIBEIRO, Maria Aparecida. Introdução. In: _____. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1994, p. 7-12

SENA, Marina Faria. *O gótico-naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. 2017, 99f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Instituto de Letras. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://sobreomedo.wordpress.com/2017/02/27/o-gotico-naturalismo-na-literatura-brasileira-oitocentista-marina-faria-sena/>> Acesso em: 30/08/2018

SEQUEIRA, Maria do Carmo Castelo Branco de. *A dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*. Porto: Campo das Letras, 2002.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O "Horror" na Literatura Portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.